

Timea GYIMESI

**Paradoxes sur la notion de tradition
(A propos de l'approche de l'œuvre de Michel Tournier)**

« Un nouveau classique »

C'est depuis une bonne vingtaine d'années que l'on peut parler d'une critique particulière : critique portant sur les textes de Michel Tournier – « critique tourniérienne ». Cette désignation « sophistiquée » cache en réalité un groupe d'une cinquantaine de *lecteurs-cocréateurs*¹ acharnés, plus ou moins (plutôt) enthousiastes de l'œuvre de Tournier. En 1986, Serge Koster, se proposant de définir les caractéristiques générales de l'œuvre, recueille les « éléments de Tourniérologie »². Depuis, les « spécialistes en Tourniérologie » sont plaisamment nommés par Kirsty Fergusson, dans un message amical et fort critique : « les tourniérologues ». Dès lors, être tourniérologue et faire de la tourniérologie demandent – paraît-il – une responsabilité et une circonspection, mise à part évidemment de l'honneur que cette appartenance révèle. On partage la peur de Fergusson et ne peut qu'espérer que l'une de ses phrases n'échappent pas aux destinataires. Voici donc la « vérité incontestable » de Fergusson : pour lire Tournier « [...] l'écrivain et le lecteur doivent apprendre le discours de l'ironie. "C'est en s'efforçant de le déchiffrer que les kaskologues ont tué Kafka", écrit Kundera ; prenons garde que nous, les tourniérologues, ne fassions pareil »³. Message à retenir pour ceux qui auraient l'intention de fixer l'infini de l'univers de la fiction dans la clôture de l'univers du discours.

Depuis, Michel Tournier est devenu l'un des représentants les plus marquants de la littérature française. Il en est une pièce essentielle. Ses textes exercent une influence incontestable. D'où vient-elle cette force de séduction, pourrait-on se demander ? Parmi les nombreuses réponses qui s'imposent prenons une hâtive, néanmoins avérée. Celle-ci mettra en valeur l'ambiguïté installée d'une façon immanente dans l'œuvre de Tournier, partagée entre ce qu'il appelle « la joie de reconnaissance et la part de son esprit provocateur. Ses textes traduisent en d'autres termes la joie narcissique et celle qui rime avec, la joie de transgression. Celles-ci signalent les directions que l'accueil de l'œuvre paraît prendre. L'une traduit le fort attachement aux valeurs traditionnelles, ouvertement revendiquées par l'auteur, d'où un discours critique « conventionnel », mythologisant et herméneutique, et l'autre, la mise en question de ce même attachement, de cette traditionalité. L'ambiguïté, la bipolarité de notre explication reprend la structure même du questionnement fondamental : Tournier traditionnel ? Tournier

¹ Voir en particulier *Le Vol du Vampire* (VV), 11-27 et *Le vent Paraclet* (VF), 209, 187.

² Serge KOSTER, « Éléments de Tourniérologie », *SUD* n°61, 1986, p. 35-51.

³ Kirsty FERGUSSON, « Totalité et ironie », *RSH* n°232, 1993/4, p. 75.

« postmoderne » ? Aussi préfigurent-elles l'attitude autoréflexive de l'auteur qui, de façon étrange, réfléchit non seulement son image dans les textes dits fictifs, mais les dédouble aussi dans le miroir de ses essais critiques. Il est possible même de parler à son sujet d'une interférence du discours critique et littéraire. Le double jeu du paraître et disparaître, inscrit dans le registre du trompe-l'œil, tend à détourner, dans l'usage propre à Tournier, les acceptions traditionnelles des catégories narratives de l'auteur, du texte et du lecteur. Ce jeu d'apparition et de disparition défiera même la relation sujet-objet, et annonce l'ère de la séduction, autrement dit le jeu de la stratégie ironique-parodique propre à l'objet⁴.

Dans ce qui suit, essayons de mettre en question la place et la fonction de l'œuvre de Tournier dans l'histoire de la littérature contemporaine, quitte à révéler la problématique de *traditionalité* et de *postmodernité*. Les manuels d'histoire littéraire ont tendance à recourir à des affirmations aussi inexactes que mal définies, ambivalentes et coercitives d'un « nouveau classicisme » ou d'un « nouveau romanesque », pour classer les livres de Tournier dans la tradition littéraire revalorisant l'intrigue, le récit et tous les éléments classiques du roman du XIX^e siècle. Ce qui nous intéressera est de savoir comment et dans quelle mesure l'œuvre tournierienne assume-t-elle la crise, ou plutôt les crises continues qui frappent le genre depuis 1880⁵ ? Et en arrive-t-elle vraiment à l'assumer ?

Il est incontestable, les écrits de Tournier portent les signes d'un déplacement qui s'est opéré dans le domaine de l'écriture dans les années 70-80. De fait, le dialogue qui se met inlassablement à l'œuvre entre les textes fictifs et non-fictifs cristallise l'idée d'une assimilation sans faute des courants théoriques. L'auteur affirme à plusieurs reprises, entre autres dans *Le Vol du Vampire*, que toute lecture est profondément un acte créateur : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence »⁶. Malgré tout, son activité et son art correspondent à l'étiquette du « roman traditionnel », dans la mesure où l'auteur même cherche à assurer une certaine continuité de la tradition littéraire, et à réintégrer le roman classique français.

«Paradoxe sur les clefs»

Il faut faire remarquer l'activité multiple de Tournier, laquelle contribue de façon systématique à déstabiliser les partis pris de l'histoire littéraire que l'on vient de montrer. Cette attitude critique de l'auteur se porte à la fois vers son propre artisanat, et vers des écrits classiques de la philosophie et de la littérature française et allemande. Celle-ci s'inscrit donc nettement dans un projet plus vaste, « déconstructionniste » consistant à s'engager dans une relecture de l'histoire littéraire et philosophique. Ce philosophe manqué, outre la construction des

⁴ Cf. Jean BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset 1983 ; *La transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990.

⁵ Belinda CANNONE, « Éléments d'une poétique du roman au XX^e siècle », *Quai Voltaire* 8, printemps 1993, p. 60-76.

⁶ Michel TOURNIER, *Le vol du vampire. Notes de lecture*. Paris, Mercure de France, 1981, p. 12. (VV)

romans, des nouvelles, c'est-à-dire des fictions, prend très tôt l'habitude et le goût d'interpréter son propre travail. Quelques-uns de ses textes, en particulier les écrits réunis dans *le Vent Paraclet*, et dans *le Vol du Vampire* (moins dans *le Crépuscule des masques*, mais d'une façon systématique dans *le Pied de la lettre* et dans *le Miroir des idées*) et qui se rangent d'habitude parmi les textes non-fictifs, constituent pour une critique un peu trop crédule et confiante des « clefs de lecture ». En effet, certaine critique – tel « l'enfant, persuadé que chaque objet est une clef que justifie une serrure »⁷ – au lieu de se laisser guider par ce « malin génie »⁸ qui brouille avec ruse et violence clefs et serrures, devrait plutôt s'attacher à le trouver et à le surprendre. Mais il est évident que dans cet univers « hautement symbolique »⁹ dans lequel tout peut être ramené à une primitive (première) opposition binaire que constitueraient clef et serrure – « instrument (à servir) vs. la matière, la 'chose' (asservie) »¹⁰ –, le lecteur ne peut pas passer sous silence l'observation de Tournier : « aucune des serrures de la maison n'obéit à ces clefs [...] Est-il besoin de préciser que, réciproquement, aucune des serrures de la maison ne possède sa clef ? »¹¹.

Néanmoins, des clefs, il n'en offre aucune, sinon une seule : sa propre clef appropriée. Or, « n'en avoir qu'un[e] seul[e], n'en avoir aucun[e] – pourrait-on dire avec Abel Tiffauges. En manquer un[e] seul[e], c'est les manquer tou[te]s ». Mais, comme dirait Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose* : « [...] l'auteur ne doit pas interpréter. Mais il peut raconter pourquoi et comment il a écrit »¹². Dans le cas de Tournier, il s'agit de beaucoup plus. Non seulement il raconte, tel un bon exégète, la naissance de ses textes, mais il remue aussi dans son chapeau de prestidigitateur les éléments de ses écrits fictifs pour les déverser dans les écrits non-fictifs, et vice versa. Cette technique de collage nous semble provocatrice. Elle contribue à réaliser un effet de miroir provoquant le déroutement même des lecteurs, et par là même, elle constitue un *défi*. Lancé à l'auteur, ce défi serait comme un signe d'ambiguïté permettant d'ouvrir d'autres chemins de réflexion. Il existe cependant un certain nombre de critiques, surtout celles qui réagissent de façon immédiate aux textes, qui s'alimentent essentiellement de ces « clefs de lecture ». Peut-être sont-ils les critiques apostrophés par l'auteur du *Vent Paraclet* de « paresseux, [d'] expéditifs ou [de] laborieusement malveillants »¹³, et à qui Tournier lui-même « déconseille [...] de chercher les « intentions » du

⁷ Michel TOURNIER, *Petites proses*. Paris, Gallimard, 1986, p. 19. (PP)

⁸ PP, 19.

⁹ PP, 19.

¹⁰ Eeva LEHTOVUORI, *Les voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, 1995, p. 287. Aussi fait-elle observer, avec justesse, la flagrante nature phallique des clefs, ainsi que la prédominance de celles-ci par rapport aux serrures dans l'univers de Tournier. Il conviendrait de rapprocher ici la clef de la grille, d'autant plus que tous les deux ont pour tâche de *porter sens*, acte – paraît-il – par excellence phallique, masculin.

¹¹ PP, 18.

¹² Umberto ECO, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 14.

¹³ Michel TOURNIER, *Le Vent Paraclet*. Paris, Gallimard, 1977, p. 120. (VP)

romancier »¹⁴. Ils ne savourent guère cette profondeur ironique, laquelle étant un creux vide se montre prête à engloutir l'auteur. De part et d'autre, il est des critiques qui osent reprocher à Tournier d'avoir dépassé le platonisme, et de vouloir défier celui-ci en confondant dire et parole (*logos* et *mûthos*). Certains imputent à Tournier à « se mettre à penser au lieu de raconter une de ces histoires d'ogre »¹⁵ ; d'autres qualifient le *Vent Paraclet* de « bavardages philosophiques et germanisants »¹⁶. Certains pressentent même le danger réel que toute critique court en s'installant « toujours déjà » dans une position dialogique avec l'auteur-exégète. De même notre critique qui vise ceux qui n'ont pas pu ou plutôt pas voulu laisser tomber les anciens réflexes de lecture. Peut-être faudrait-il prendre à la lettre Tournier, qui, malgré toute ordonnance, prétend relâcher, abandonner le lecteur au seul livre. Le lire tout simplement.

Aussi serait-ce notre enjeu. Lire Tournier dans le sens où Sarah Kofman l'entend : « Lire, c'est d'abord tenter de violenter un réel qui vous résiste, qui ne se laisse pas mettre la main dessus, qui [...] ne se laisse posséder »¹⁷. Allons pour cette aventure qui exige une lecture des *traces* « de l'oral sur l'écrit »¹⁸ ; autrement dit : quittons le chemin (grille) de lecture que propose l'auteur. En lisant, nous aurons à chaque instant l'intention de rompre le silence que la finesse et le sens de l'humour d'un Tournier dissimulent dans et par une parole toujours trop présente. Lire. Il n'est pas impossible que cet essai soit assez ambitieux en ce qu'il s'attache à vaincre (à expliquer) la résistance provenant du mythe tournierien¹⁹ – qui ne cesse de [ne pas] s'écrire et de forger, grâce à cette insistance, une « mythologie personnelle » –, sans oublier pour autant la *distance* qui tient à la lettre. Qu'on arrive enfin au « *Pied de la lettre* ».

Tournier, de son côté, fait de même. En tant qu'auteur-créditeur de ses livres, il s'anéantit au terme de l'acte d'écriture-lecture. Ce que suggère Eco sans grand ménagement : « L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte »²⁰. Tournier, pour qui l'auteur n'est qu'un « sous-produit » du texte²¹ fait un pas de plus : encore vivant, il se met à mort. Il se met hors champ en 1986 dans une « Nécrologie d'un écrivain. Michel Tournier (1924-2000) »²².

« Sur quelques notions périmées... »

Aussi faut-il soulever la question d'une traditionalité quelconque en faisant entrer en ligne de compte un réseau de notions susceptible de mettre sous un

¹⁴ LEHTOVUORI, 1995, 333.

¹⁵ Jean d'ORMESSON, « Michel Tournier par Jean d'Ormesson », *Figaro Littéraire*, 5-6, mars 1977, p. 15.

¹⁶ RINALDI, 1977 cité par David BEVAN, *M.T.*, Amsterdam, Rodopi, 1986.

¹⁷ Sarah KOFMAN, *Séductions*, Paris, Galilée, 1990, p. 161.

¹⁸ PP, 217.

¹⁹ La position de Koster, en 1986, est toute opposée. En effet, la dimension mythologique prête aux romans de Tournier un « air de cohérence » (« bonheur » à lire ; un sentiment de « réussite », p. 37), mais un obsessionnel mouvement réflexif brise cette cohérence et met en branle la réussite de toute lecture.

²⁰ ECO, 1985, 14.

²¹ VP, 210, 184.

²² PP, 244-245.

éclairage nouveau ladite traditionalité de l'auteur. En effet, les notions telles que *reconnaissance*, *identification*, *vérité*, *mythe*, *réalité*, etc., servent pour certains critiques de points de repères permettant de fixer l'œuvre tournierienne dans le courant traditionnel du roman. Cependant, les mêmes notions s'apprêtent à délimiter un contexte complètement différent, voire opposé, prêt à ouvrir ou à déplacer l'horizon de l'approche vers une interrogation psychanalytique ou philosophique. Ces notions sinon s'annihilent, du moins se déplacent au profit d'une écriture polygraphique. C'est dire par exemple que le mythe se met en jeu tantôt comme structure exemplairement traditionnelle, tantôt comme structure perverse par excellence.

«Reconnaissance»

Dès lors, nos renvois à des textes dits non-fictifs de Tournier se feront dans le dessein de priver ceux-ci de leur statut légitimateur et de leur conférer un statut strictement littéraire. Certes, les écrits critiques et les monographies sur Tournier font bel et bien appel à l'idée du romancier lui-même, épris d'écriture traditionnelle et plus particulièrement de celle de Zola. Ils rapportent les propos que Tournier répète à l'envi, en conférence, en entretien, dans les pages du *Vent Paraclet*, ou ailleurs : « André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu mais pour être relu. [...] J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être reconnus – relus – dès la première lecture. »²³

On peut donc avancer que Tournier ne cherche point à dérouter le lecteur, à le soumettre à l'inconnu, à une forme non-conventionnelle. Mais, et ce n'est pas à négliger, tout ce qu'il dit à partir de cette position traditionnelle sera, dans le même temps, victime d'une éclipse ironique, voire auto-critique (dimension qui, après tout, peut malheureusement échapper aux lecteurs). L'idée de la reconnaissance signifie en l'occurrence la reconnaissance d'un mythe, conçu par Tournier comme une « histoire que tout le monde connaît déjà »²⁴. Une thématique et une forme reconnues fourniront au lecteur un sentiment très rassurant de « déjà vu ». Tournier refuse donc toute innovation qui altère la forme – comme s'il redoutait l'informe... –, et se conforme « au schéma classique » du roman. Voici la liste de ses modèles : « René Bazin, Henri Bordeaux, Paul Bourget, Delly, Jules Verne, etc. »²⁵. Il s'agit de revendiquer une certaine familiarité, une affectivité dans cet acte mental qu'Aristote ne cesse de poser à propos de la tragédie²⁶. A cette notion aristotélicienne s'ajoute, pour poser la lignée d'une tradition dans laquelle Tournier se reconnaît, le concept hégélien de reconnaissance de soi. Cette double perspective

²³ VP, 189.

²⁴ VP, 189.

²⁵ Ou ailleurs : « J'entendais écrire comme Paul Bourget, René Bazin ou Delly. » VP, 194. A propos de la forme voir aussi VP, 195.

²⁶ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, en particulier les chapitres 11 et 16 ; p. 71-73, 89-91. « La reconnaissance, comme le nom même indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance » (p. 71)

se laisse deviner dans les écrits de Tournier où ces deux actes – disons pour des raisons de commodité : mental et moral – se trouvent à chaque fois réunis. La plupart des héros se heurtent à la problématique de reconnaissance. L'objet (du) réel ou celui de la réflexion, le miroir constitue donc pour eux l'épreuve ultime.

«Auteur - lecteur»

A y regarder de plus près, on s'aperçoit que cette prétendue traditionalité n'a rien à voir avec une conception « positiviste », ou « réaliste » de la littérature. Même si Tournier s'attache à une « baraque »²⁷ traditionnelle et dit non « aux romanciers nés dans le sérail qui en profitent pour tenter de casser la baraque »²⁸. Au contraire, son appel à Zola²⁹ et la lecture non conventionnelle qu'il propose des textes et curieusement des photos³⁰ de ce dernier témoignent d'un sens très marqué pour ce que la critique appelle « pratique signifiante ». Amateur photographe, il se veut avant tout lecteur qui joue le jeu. C'est dire qu'en tant que lecteur, il accepte et adopte les revendications modernes concernant la participation active et créatrice du lecteur. De fait, il n'est pas de critique qui néglige de souligner ce point que l'auteur lui-même dit et redit : adéquation de l'acte d'écrire et de lire. « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement »³¹ ; cette devise se trouve réaffirmée dans son entretien avec J.-J. Brochier : « un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'a écrit et celui qui le lit »³². Sans doute le lecteur doit-il participer, comme « co-créateur »³³, au travail d'écriture. Tournier semble remettre au centre de l'intérêt le lecteur en faveur de l'auteur, alors que pour la critique classique « il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit »³⁴. Le rôle de l'écrivain ainsi minimisé, Tournier parvient à le nier complètement grâce à un jeu de réification (sacrifice ?, suicide ?) pour remettre au-devant de la scène le travail du lecteur. Celui-ci n'est en fait que l'auteur de ses propres interprétations, car l'interprétation « relève de la seule compétence du lecteur, dit-il, et la pluralité des interprétations – à la limite aussi nombreuses que les lecteurs eux-mêmes – mesure la valeur et la richesse de l'invention poétique, romanesque ou théâtrale du public »³⁵.

Dans cette optique, il y a donc lieu de faire remarquer combien l'idée d'un auteur (père créateur) mis à part, voire rejeté, pèse sur l'ensemble de l'œuvre. La série d'entretiens et l'évolution de la pensée tournierienne rendent palpables la

²⁷ VP, 195.

²⁸ VF, 195.

²⁹ Cf. Arlette BOULOUMIÉ, *Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, Corti, 1988, p. 254 : « Romantique ? Peut-être mais pour l'écriture, j'ai beaucoup appris chez les Parnassiens et chez Valéry. Et pour le reste, je me sens l'élève de Zola... ».

³⁰ Voir à cet égard VV, 205-211 ; *Le Crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992, p. 30-39. (CM)

³¹ VV, 12.

³² Jean-Jacques BROCHIER, « Qu'est-ce que la littérature : un entretien avec Michel Tournier », *Le Magazine littéraire*, 179, 1981, p. 81.

³³ VV, 21.

³⁴ Cf. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Essai critiques IV. Le bruissement de la langue*, 1984, p. 67.

³⁵ VV, 17.

transition vers cette lésion qui met hors (du) jeu l'auteur (père). On entre alors dans un registre purement transgressif dont le caractère paranoïde s'explique, entre autres, par la fissure nécessaire qui diffère le moi de l'autre. La conception de Tournier qui consiste à avantager et à faire valoir le rôle du lecteur par rapport à celui de l'auteur correspond par ailleurs à l'une des préoccupations majeures des structuralistes. Ceux-ci prétendent porter une attention particulière au langage jusqu'à vouloir même le « substituer à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire »³⁶. Roland Barthes dans un essai intitulé *La mort de l'auteur* aboutit à la même évidence : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »³⁷. On le verra, ce domaine hétéroclite a partie liée avec la question de la marginalité, du sacré, de la répétition et aussi de l'« humour blanc ».

«Identification»

Toujours dans cette série de paradoxes sur la tradition, revenons à ce désir de l'auteur de vouloir déclencher un *processus d'identification*³⁸ chez le lecteur. Avouons-le, cela sonne, malgré tout, assez faux aujourd'hui, au-delà de ce que l'on appelle avec Nathalie Sarraute « l'ère du soupçon »³⁹. Il faudrait redonner au lecteur cette assurance que Sarraute bien après Freud, Marx et Nietzsche, a battue en brèche, rendant ainsi impossible toute identification à l'ancienne, laquelle ne cesse de soutenir l'idée d'une réalité non entamée. Même la croyance au personnage (« terrain d'entente »⁴⁰) devient, peu à peu, le lieu d'une « méfiance réciproque »⁴¹, voire d'une « méconnaissance » déconcertante. Mais comment pourrait-on dire « je », lorsqu'on est toujours déjà « autre » ? Malgré toute alternance du « je » et du « il », notre Tournier, celui qui se dit incapable de lire Alain Robbe-Grillet⁴², ne peut pas se soustraire à ce nouveau soupçon qui se nourrit de la méconnaissance. Par conséquent, il se voit obligé de pousser ailleurs le mouvement d'identification, nécessaire à l'acte de lecture, étant donné que la communication d'antan n'existe plus. A cet égard, ce processus nouant intimement lecteur(s) et personnages ne met plus en jeu une complicité présupposée entre auteur et lecteur ; il s'agit d'intérioriser ou, à proprement parler, d'appropriier le rôle de l'auteur, à proprement parler celui de l'autre, détenteur de sens : « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] »⁴³.

³⁶ Cf. à cet égard l'article de Michel FOUCAULT « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

³⁷ BARTHES, 1984, 67.

³⁸ VV, 19.

³⁹ Cf. Paul RICCEUR, *Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, p. 122-159.

⁴⁰ Nathalie SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62.

⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴² Cf. notre entretien avec M.T., « Chemin asexué. Versions. », *Magyar Napló*, n°23, le 12 novembre 1993, Budapest, p. 20-22.

⁴³ BARTHES, 1984, 66.

Le déplacement que l'on a à remarquer est loin d'être réductif. Grâce au jeu que celui-ci rend possible un nouveau type d'écrivain verra le jour : « Alors le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, *jouit en voyeur* de ce face à face. »⁴⁴ [c'est nous qui soulignons]

Aussi cette apparente réduction donne-t-elle lieu à un dialogue infini, à un abîme de dialogue entre auteur et lecteur. Néanmoins, Tournier, qui semble échapper accidentellement à une conceptualisation du dialogue, ajoute un aperçu éclairant, en ayant recours à l'étymologie du mot « dialogue » dans *le Pied de la lettre* : « *Dia* ne vient pas du latin *duo* (deux), mais du grec *dia δια* (à travers) »⁴⁵. La conception dialogique du texte ne lui est point étrangère : chacun de ses (inter)textes renvoie directement ou indirectement à d'autres textes écrits par lui-même, surtout à ses écrits critiques. Ainsi, se citer serait un acte indispensable à un jeu de miroir transtextuel et transsexuel (!) qui, non seulement vise un plaisir de reconnaissance, mais disloque aussi le statut de la vérité. Cette pratique d'écriture s'apparente donc à une conception *dynamique* du texte élaborée par J. Kristeva, R. Barthes et Ph. Sollers, etc. Fondée sur la *reconnaissance* de/et la *répétition*, elle nécessite une mise en valeur de l'écriture-lecture⁴⁶ pour faire déplier un aspect dès lors inconcevable : celui de l'*inversion*.

Cette conception, on l'a vu, esquisse un écrivain d'un genre nouveau : l'écrivain-voyeur. Celui-ci ne rencontre point le lecteur, il le guette. Et cette contemplation de l'Autre lui procure une *jouissance* perverse. La logique freudienne de l'actif et du passif, ou pour être plus précis celle « de regarder d'être regardé »⁴⁷, laisse concevoir, à côté de l'écrivain au guet, un autre – le même – qui s'exhibe. Notons que la perversion s'impose non seulement comme un principe organisateur dans l'ensemble de l'œuvre, mais aussi, et essentiellement, comme une nécessité qui accompagne toute création littéraire. Celle-ci, en tant que « ressource », constitue pour ce « véritable pervers polymorphe »⁴⁸ qu'est le romancier – et « qui s'est aventuré presque partout »⁴⁹, s'essayant au moins noir sur blanc et non sans ironie aucune dans le polymorphisme agréable des perversions⁵⁰ – une « surcompensation fabuleuse »⁵¹. D'autant plus que « le possible ne prolifère nulle part aussi bien que sur les ruines du réel »⁵². Et le réel, on le sait, est le domaine par excellence de la littérature.

⁴⁴ VP, 116.

⁴⁵ Michel TOURNIER, *Le pied de la lettre*. Paris, Mercure de France, 1994, p. 60. (PL)

⁴⁶ Julia KRISTEVA, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85 ; p. 88.

⁴⁷ Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, (1905) 1987, p. 68 : « Toute perversion "active" s'accompagne [...] de son pendant passif ; celui qui, dans l'inconscient, est exhibitionniste, est en même temps voyeur » p. 82.

⁴⁸ Cf. entretien avec Jacqueline PIATIER, cité par LEHTOVUORI, 1995, 101.

⁴⁹ VP, 123.

⁵⁰ « nécrophile impuissant, hétérosexuel sans lendemain, pédéraste raté, zoophile réticent, fétichiste indigent, coprophage pignocheur, pédophile sans patience » VP, 123.

⁵¹ VP, 123.

⁵² VP, 123.

Sans chercher à exploiter ici en détail ce que la psychanalyse appelle « pulsion scopique », il nous semble nécessaire d'insister sur cette jouissance perverse liée à la vision, au regard dont l'écrivain se fait à chaque fois la victime euphorique. Cela nous invite à poser la problématique du narcissisme dans la mesure où l'acte de regarder (actif), en passant par l'acte d'être regardé (passif), finit par revêtir un caractère *réfléchi*. L'écrivain – fasciné par le regard – épie en sourdine (en secret) ses propres créatures et « écoute » leur dialogue avec le lecteur. Cet écrivain – qui ne rencontre, ni ne touche au lecteur (à l'autre), ce dernier étant son image spéculaire (le même), laquelle touchée, le lecteur disparaît – ne fait d'autre chose que se regarder et, comme le dit Tournier, il « jouit en voyeur ». Aussi cette dimension « scopique », auto-érotique, défensive, se retrouve-t-elle dans la relation d'objet perverse en ce qu'elle « élude, indique Lacan, le plus complètement le terme de la castration »⁵³. Le voyeurisme, tout en jouant sur la différence, la déjoue, mais ne l'institue pas. Le voyeur, de même son pendant, l'exhibitionniste, tire sa satisfaction sexuelle complète des actes *préliminaires* à l'accouplement. Comment comprendre « ça » dans le cas d'un écrivain qui, avec l'acte d'écrire, entre dans un espace métaphorique de procréation ? Ce qui précède l'acte d'écrire, c'est l'acte de lire : acte d'apprentissage, une herméneutique par excellence qui vise à l'appropriation d'un savoir destiné à pénétrer, à transférer, à faire entrer dans le texte : qui travaille le texte. C'est également une période d'accumulation des structures et d'organisation contre le désordre (et en dernière analyse contre la mort). Ainsi compris, écrire, à la lumière d'une économie de la castration, demanderait un acte de sevrage, acte d'expulsion qui nous situe, qu'on le veuille ou non, dans une perspective *hétérologique*. On voit que le voyeurisme, en tant que « nécessité structurale » caractérisant la relation d'objet, en l'occurrence la relation auteur-œuvre, « se montre chaque fois que l'objet fluctue vers l'abject »⁵⁴. En effet, l'œuvre-en-train pousse l'écriture *vers* et *de* l'abjection. La difficulté d'analyse qui s'impose à cet égard consiste en une impossibilité de définir cet autre expulsé, à peine né qui, sous le choc de l'inversion, s'évanouira dans un éclat du « rire de Dieu »⁵⁵. Et que cette naissance de l'autre, cet enfantement soit effrayant dans le sens où il est question de mettre à jour quelque chose dont la forme se révèle justement sous une forme « informe, infante et terrifiante de la monstruosité »⁵⁶, ne se justifiera que par l'œuvre à la fois eschatologique et scatologique de Tournier, laquelle est une mise au monde d'histoires réfléchies, une narration forcée, née – comme il le laisse sous-entendre – d'une longue constipation⁵⁷.

⁵³ Jacques LACAN, *Le Séminaire livre XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 91.

⁵⁴ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 57-58.

⁵⁵ *VP*, 198.

⁵⁶ Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 428.

⁵⁷ Michel TOURNIER, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 192.

Rhétoriqueur - styliste

Pour ce qui est du traditionalisme présumé de Tournier, on a l'impression qu'il cherche à s'inscrire dans un courant qui ne nie, ni ne met en question les pièces essentielles du roman balzacien. Voyons ce qu'il dit en effet : « *A peine ai-je revêtu mon beau costume d'académicien, je m'aperçois que nous avons perdu le personnage, la psychologie, l'intrigue, l'adultère, le crime, les paysages, le dénouement, tous les ingrédients obligés du roman traditionnel. Alors je dis non...* » (VP, 195)

Cet exemple nous heurte de nouveau à cette opposition que Tournier s'acharne à transcender entre dire et parole. Il faut dénoncer cette *rhétorique* du dire, d'autant plus que l'usage de la parole la dément assurément. Insistons sur le mot rhétorique en ce qu'il fait écho au partage qu'élabore J.Kristeva entre la position du rhétoriqueur et celle du styliste⁵⁸. Indubitable est l'appartenance de Tournier à la première catégorie. De fait, le rhétoriqueur en tant qu'il est « fasciné par la fonction symbolique du discours paternel »⁵⁹, ne ressent pas la nécessité d'inventer un langage propre. Il séduit au sens latin du verbe le discours paternel. Tandis que l'autre, le styliste à la place du père postule un autre discours. Cette remarque risque de soutenir le traditionalisme de Tournier. Néanmoins, il nous semble qu'avec cette attitude, l'auteur opte moins pour ledit traditionalisme que contre le roman contemporain. De fait, celui-ci est né, dans les années 60-70, d'un mariage étrange, fécond, heureux, et peut-être pervers même, entre la pratique et la théorie littéraire que l'on considère, avec Kristeva, comme un « abri où l'on peut savoir sans se voir »⁶⁰.

Réel disloqué, réel u-topique

Ceci étant dit, il serait indispensable de poser la problématique d'une notion, celle du réel. Partant d'une difficulté définitionnelle dont elle est victime, nous ouvrirons, avec Clément Rosset⁶¹ et Roland Barthes, un contexte littéraire susceptible d'accueillir une dimension philosophique et psychanalytique du réel. Aussi la question de la réalité, et à proprement parler celle du réel, nous situe-t-elle dans un domaine purement esthétique de la représentation.

En effet, avec le réel s'impose une problématique millénaire, liée à une notion capitale, mais nulle part définie dans la *Poétique* d'Aristote : à celle de *mimesis*. Élargissant le domaine de son application, Aristote conçoit et le texte épique (futur roman) et le texte théâtral comme essentiellement mimétique, la différence n'étant perçue qu'en termes de mode. Sans vouloir s'attarder sur l'histoire du genre romanesque, il nous semble licite de faire appel à une convention selon laquelle le roman, genre dont aucune poétique n'a jamais édicté

⁵⁸ KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 164 : styliste c'est « l'écrivain au sens fort du terme ».

⁵⁹ KRISTEVA, 1977, 164.

⁶⁰ KRISTEVA, 1977, 373.

⁶¹ Voir à cet égard Clément ROSSET, « La notion de réalité », *Encyclopédie Philosophique Universelle, L'Univers Philosophique*, 1989, p. 96-99. « Si la notion de réalité n'a pas réussi à "percer" dans l'histoire de la philosophie, [...] c'est d'abord et avant tout parce qu'elle n'a jamais pu s'imposer comme *notion* » p. 97.

les lois, tâche de décrire, de narrer le monde. C'est bien dans ce sens qu'il faut comprendre Sarraute en soulignant : « la vie à laquelle [...] tout en art se ramène [...] s'est transportée ailleurs »⁶². C'est la clef de voute de toute une problématique philosophico-esthétique sous-tendant le roman depuis toujours de savoir comment concevoir cet « ailleurs ». Le roman contemporain ne peut plus éviter ce questionnement sous-jacent, vu le malaise que le genre a connu dès la fin de sa grande époque. Notre philosophe manqué, mais philosophe néanmoins, ne doit pas ignorer les questions épistémologiques que la relation des mots aux choses traduisent. Il sait pertinemment – paraît-il – que les formes conventionnelles (présence de l'intrigue, des personnages, du récit, jetés pêle-mêle) ne sont pas les seuls et suffisants critères d'une écriture dite « réaliste », traditionnelle⁶³. De plus, il n'ignore point « l'impossibilité de dire ce qu'il y a »⁶⁴. Pourtant, le réel reste toujours, comme le dit Barthes, l'objet de représentation de la littérature⁶⁵. Toute une histoire – l'histoire de la littérature – s'écrit même à partir de la croyance irréaliste-idéaliste de pouvoir capter le réel : « le représenter par des mots »⁶⁶. L'inéluctable immédiateté propre au réel explique la difficulté ou l'impossibilité même d'assimiler ce domaine inhabituel. En outre, la réalité ne se laisse saisir dans aucun miroir qui en refléterait l'image. Tout comme l'image en abîme de Tournier. En effet, l'analyse de Rosset est à rapprocher d'un texte tournierien relatant l'histoire de « deux miroirs placés exactement face à face en reflétant chacun le vide de l'autre porté à une puissance inéluctable »⁶⁷. Comme si le réel (ou la réalité : Rosset n'insiste pas non plus sur la distinction des deux) n'existait qu'en abîme. L'histoire de la philosophie connaît fort bien cette insuffisance de la réalité (c'est bien l'objet de « la métaphysique occidentale »), ainsi que la tendance à en distinguer une autre, laquelle, se situant hors de cette dialectique, s'apprête à capter l'essence même de toute réalité.

Selon le Barthes de *Leçon*, c'est le propre de la littérature de montrer l'impossible et de séduire ce qui échappe au discours. Objet impossible évitant la prise du symbolique, le réel se maintient hors de lui, au-delà de celui qui le fait taire. Malgré tout, c'est à « cette impossibilité topologique à quoi la littérature ne veut pas, ne veut jamais se rendre »⁶⁸. C'est dans ce sens que l'impossibilité (insuffisance, impasse) frappe irrémédiablement toute mise en œuvre. La dynamique du texte, face au réel, finit donc par pousser l'acte d'écrire et de lire dans un espace hétérogène, et cela par une ouverture béante capable d'engloutir l'auteur. Notons cependant avec Kristeva que « les opérations de l'hétérogénéité ne

⁶² SARRAUTE, 1956, 65.

⁶³ VP, 195.

⁶⁴ Michel RAIMOND, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 26.

⁶⁵ Roland BARTHES, *Leçon*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 21 : « La seconde force de la littérature, c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi ? Je dirai brutalement : le réel. »

⁶⁶ BARTHES, 1978, 21.

⁶⁷ PP, 137.

⁶⁸ BARTHES, 1978, 21.

sont pas des opérations discursives, même si elles passent à travers le langage »⁶⁹. Cette fissure qui risque d'altérer la surface homogène du tissu de texte sera ce que Barthes appelle l'espace utopique, l'espace impossible – celui du réel.

Les conséquences possibles que l'on aura à tirer du statut « déjà-là » du réel sont évidentes. Sa présence insoutenable, son intangibilité peuvent provoquer nombre de dysfonctionnements dans le psychisme. L'état paralytique et l'impotence auxquels la perte d'un contexte véridique, ainsi que l'enfoncement de la surface lisse et entretenue par une vérité inébranlable conduisent, ne sont que des variations sur l'omnipotence qui frappe Abel Tiffauges, le microgénitomorphe⁷⁰, et la plupart des héros tournériens. Il semble que Tournier, peut-être sans pour autant vouloir faire appel de façon consciencieuse à une conception bataillienne de la violence, de la transgression, partage les idées de l'auteur de *L'impossible* : « Le réalisme me donne l'impression d'une erreur. La violence seule échappe au sentiment de pauvreté de ces expériences réalistes. La mort et le désir ont seuls la force qui oppresse, qui coupe la respiration. L'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la vérité »⁷¹. Une intention analogue mène Tournier à la figure de l'impuissant – placé constamment face à l'obsession d'un « si tu n'es pas consentant, je te fais violence »⁷², passage emprunté à Goethe. L'impuissant se trouve donc largement mis en jeu dans tous ses textes, non seulement pour s'infliger cette expérience impossible, mais aussi et surtout pour s'en faire la première victime « euphorique ».

« En guise de conclusion »

Tout ceci explique la nature ambivalente de la relation que Tournier entretient avec la tradition ; relation que l'on qualifierait volontiers d'obsessionnelle, voire de perverse. En effet, son *fantasme* mettant en scène l'attachement fort à la tradition, à un traditionalisme, ne l'est que dans la mesure où le réel – au singulier – s'avérerait possible. Mais l'expérience « réaliste » montre qu'une prétention exagérée à la réalité aboutit, contrairement aux attentes, à l'anéantissement de l'art. « Le réalisme [...] se trouve toujours quelque part entre l'académisme et le kitsch »⁷³. Selon J. Baudrillard, le monde contemporain se voit « libéré du réel ». La fascination de ce « plus réel que le réel » n'épargne point Tournier qui adore chanter l'hymne du plus laid que le laid : le « bad », le « worse », le kitsch⁷⁴. Ces derniers apparaissent chez lui sous forme d'« un paroxysme de précision et de rationalisme », autrement dit grâce à un « hyperréalisme »⁷⁵. Cette *débauche* du réel ne porte aucunement atteinte à la

⁶⁹ KRISTEVA, 1977, 111.

⁷⁰ RA, 110.

⁷¹ Georges BATAILLE, *L'impossible*, Paris, Minuit, 1962, p. 10.

⁷² RA, 584.

⁷³ Jean-François LYOTARD, *Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 20-21.

⁷⁴ Cf. BAUDRILLARD, 1990, 26.

⁷⁵ VP, 114.

forme traditionnelle : bien au contraire, c'est celle-ci qui lui permet de toucher à la parodie.

C'est donc dans ce sens que l'idée tourniérienne d'un traditionalisme est à concevoir : la distance entre la réalité (ce réel apprivoisé par le symbolique) et le réel ne peut être pleinement assumée que par un discours *ironique, parodique*. Comme le dit Kibédi Varga : « [...] tout énoncé (descriptif ou prescriptif, scientifique ou moral) sera entaché d'un élément autoréflexif. Dans le domaine des arts, ceci signifie que [...] représenter ne va pas sans *se représenter*, le créateur peut chercher à détruire la distance qui le sépare de l'objet représenté, par l'*ironie autoréflexive* »⁷⁶. Il faut donc faire l'économie des maîtres-mots, l'ironie et l'humour chers à l'auteur de *Vendredi*, pour que le sujet soit capable de supporter l'état paralytique inhérent au genre romanesque dans la mesure où il se trouve lié, en dernière analyse, à l'impossibilité d'accès au réel.

Forcément, la conclusion que l'on aurait à tirer de cette approche du réel, et à proprement parler de la tradition, reste de l'ordre précisément de la momentanéité. Elle permet cependant de comprendre combien l'éphémère parvient à boucler l'écriture de Tournier. Non pas les oppositions binaires (quoique la critique n'ait de cesse de mettre en évidence la structure duelle, censée véritablement sous-tendre son univers romanesque), plutôt la conquête, la séduction de l'éphémère – le hasard, l'« *amor fati* » –, et ce, toujours par le biais du voyage. De fait, par le déplacement, par le passage d'une opposition à une autre, d'un état à un autre, l'éphémère se prête à liquider l'opposition première : système/chaos. A concevoir la nature de l'éphémère, il faut avant tout rappeler comment les mêmes principes traditionnels, célébrés au nom d'un retour du récit, du romanesque et du mythe, s'imbriqueront dans le système de critères d'une critique "déconstructionniste", laquelle reconnaît l'auteur du *Roi des Aulnes* parmi les romanciers postmodernes par excellence.

⁷⁶ Aron KIBÉDI VARGA, « Le récit postmoderne », *Littérature* n°77, 1990, p. 10.